

Perception musicale et plaisir esthétique au siècle des Lumières

Thierry Côté*

Résumé

Cet article interroge les fondements théoriques de l'expérience musicale chez quatre penseurs des Lumières : Condillac, Rousseau, Chabanon, et Smith. On dégage d'abord les opérations qui, selon Condillac, permettent au spectateur d'actualiser les imitations visées par le musicien. Ce « régime empiriste de l'écoute » envisage l'expérience musicale dans une dualité entre plaisirs sensibles de pure « jouissance » et plaisirs d'imagination intellectualisés. Rousseau cherche à sortir de ce dualisme, en fondant l'émotion musicale dans une théorie de la communication primitive et dans une anthropologie de la pitié. L'effort de Chabanon pour rompre avec la conception imitative de la musique s'accompagne d'un retour du primat de la « jouissance » et d'une nouvelle forme de sensualisme musical. Adam Smith est le premier philosophe à dégager la musique du schéma mimétique sans renoncer à traiter l'écoute musicale comme une opération proprement intellectuelle.

Introduction

La musique, dont Diderot disait qu'elle était « le plus violent des beaux-arts¹ » et dont Kant écrira encore qu'elle est « plutôt jouissance que culture² », présente une forme d'inquiétante étrangeté pour la pensée esthétique du XVIII^e siècle. D'une part, ses effets ne se

* L'auteur est docteur en philosophie de l'Université de Montréal et enseigne la philosophie au Cégep Gérard-Godin.

¹ Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot, dir., *Œuvres complètes de Denis Diderot* (Paris : Hermann, 1975), IV : 100 (Désormais DPV).

² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (Paris : Vrin, 1968), 155.

prêtent qu'assez mal à une analyse en termes d'*imitation de la nature* (ce qui n'empêche pas les théories de l'imitation musicale de se multiplier, en partie par une sorte de démon de l'analogie avec les autres arts³). D'autre part, les effets de la musique paraissent reposer plus directement que ceux d'aucun art sur l'excitation sensible des passions, procédant d'une causalité physiologique. Or, la puissance d'affectation d'un corps sur un corps ne permet généralement pas de fonder un *bel art*. En l'absence d'une valeur cognitive et éthique clairement identifiée, la musique risque de ne pas pouvoir se hisser à un rang que, pourtant, on ne songe pas à lui refuser. Une stratégie courante consiste alors à postuler que les effets musicaux procèdent du travail intellectuel de reconnaissance et d'interprétation d'un objet musical situé *au-delà des sons*. En même temps, la faible détermination du signe musical, autrement dit, l'indigence de ses propriétés mimétiques intrinsèques, n'échappe pas aux observateurs et fait l'objet d'études de plus en plus précises⁴. Dans la *Lettre à Mlle de la Chaux*, Diderot formule très clairement le dilemme esthétique qui se pose alors aux théoriciens des effets musicaux :

Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce qu'en montrant moins fortement les objets il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus la musique est plus propre que la

³ En France, deux textes influents, les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Dubos (première édition en 1719) et *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* de Charles Batteux (1746), déploient un effort semblable pour analyser la musique comme imitation de la belle nature. Certains ont pu soutenir que ce type de démarche avait conduit : 1) À négliger la logique propre de la musique fondamentalement non mimétique et 2) À retarder l'accession de la musique instrumentale au statut d'art autonome, voire « absolu » qu'a fini par lui conférer le romantisme allemand. Voir notamment John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (New Haven: Yale University Press, 1986).

⁴ Voir par exemple Pascal Boyé, *L'expression musicale mise au rang des chimères* (Amsterdam : Esprit, 1779).

peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux⁵ ?

Est-ce l'indétermination fructueuse du signe musical, ou la puissance matérielle des vibrations acoustiques, qui explique l'empire particulier de la musique sur les auditeurs ? C'est à la fois sur la construction, puis sur la sortie de ce dilemme esthétique, que nous souhaitons nous pencher ici. Conçu comme un parcours à travers plusieurs grandes pensées philosophiques de la musique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (chez Condillac, Rousseau, Chabanon, Smith), cet essai propose d'aborder les questions suivantes : 1) À partir de quel cadre anthropologique ces philosophes comprennent-ils l'aventure perceptive qui se joue dans l'expérience musicale ? 2) Dans quelle mesure la musique occupe-t-elle une place particulière parmi les beaux-arts, précisément par sa manière de *solliciter notre humanité* ? 3) Comment s'élabore progressivement une conception du plaisir esthétique qui caractérise spécifiquement l'expérience musicale, par opposition aux autres expériences esthétiques ? À partir de remarques disséminées dans quelques textes de Condillac⁶, je tâcherai de reconstruire le régime de perception qui, jusqu'à Rousseau, comprend l'expérience musicale dans une opposition duelle entre plaisirs sensibles et plaisirs d'imagination, en distinguant systématiquement deux niveaux : le niveau de l'impression sensible, qui ne suppose que le fonctionnement ordinaire de l'organe de l'ouïe, et celui de des jugements perceptifs proprement dits, qui suppose un certain nombre d'opérations réalisées par l'entendement sur les impressions sonores. Dans un second temps, je montrerai comment Rousseau, cherchant à sortir de ce dualisme entre plaisirs sensibles et plaisirs d'imagination, critique aussi bien les tendances matérialistes de l'esthétique de son temps que l'abus d'effets d'illusion

⁵ DPV, IV : 207.

⁶ On se concentre généralement sur l'opposition entre Rameau et Rousseau. À mon avis, on peut tirer des résultats tout aussi fins et complets si l'on compare l'anthropologie musicale de Rousseau à celle de Condillac – un travail qui n'a jamais été mené à ce jour. Catherine Kintzler, par exemple, néglige les textes de Condillac dans sa somme magistrale : Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français. De Corneille à Rousseau* (Paris : Minerve, 2006).

dans l'opéra français. Rousseau construit un autre sujet, proprement « éthique », de l'expérience musicale, en soutenant que l'émotion musicale se fonde dans la sensibilité morale et la pitié. J'examinerai ensuite comment Chabanon s'emploie à isoler les opérations de l'esprit qui caractérisent le plaisir proprement musical et, ce faisant, écarte les plaisirs d'imagination, au profit d'une anthropologie sensualiste de l'instinct musical. Enfin, je montrerai que Smith est le premier penseur qui dépasse l'alternative entre plaisir sensible pris aux sons, et plaisir intellectuel pris à l'imitation, en soutenant que l'expérience des grands systèmes sonores que sont les œuvres musicales constitue en elle-même une expérience hautement intellectuelle, bien qu'abstraite.

1. Le régime empiriste de la perception musicale

Dans *Musique et philosophie à l'âge classique*, André Charrak souligne la solidarité entre les théories classiques de l'imitation musicale et une certaine anthropologie philosophique fondée sur la notion de faculté :

Les effets de la musique, imputables à une imitation réussie, correspondent ainsi à un certain usage de nos facultés [...] Ils unifient la pensée de l'auditeur, c'est-à-dire qu'ils occupent toute son attention à l'expression d'une signification simple, colorée d'une affection bien déterminée [...] Il nous faut ici montrer que cet usage des facultés définit au préalable l'imitation, de sorte qu'il s'avère inadéquat de se demander, dans une perspective vraiment classique, si la musique est capable de copier quelque objet⁷.

Cette remarque indique bien que, si l'on veut comprendre ce que le XVIII^e siècle entend par « imitation musicale de la nature », on ne peut se contenter de détailler les propriétés expressives des constituants formels et de dénombrer les objets naturels qui peuvent être représentés par la musique. Il faut aussi dans un second temps circonscrire l'ensemble des facultés que l'expérience musicale met en jeu, par l'action desquelles l'objet de la musique est constitué dans

⁷ André Charrak, *Musique et philosophie à l'âge classique* (Paris : PUF, 1998), 81.

l'expérience sonore, ainsi qu'un ensemble d'actes de la sensibilité qui sont mobilisés dans l'écoute musicale, pour une participation à la fois cognitive et affective au procès de sens. Autrement dit, plutôt que de chercher à savoir s'il est pertinent ou non de soumettre la musique à la catégorie d'*imitation* – démarche qui conduit trop souvent les commentateurs à critiquer rétrospectivement la théorie classique de l'imitation à partir d'approches formalistes ultérieures⁸ – il paraît pertinent de se demander, en suivant l'intuition d'André Charrak, non seulement quel *sujet musical*, mais aussi *quelle expérience type* de la musique est proposée dans les traités esthétiques du XVIII^e siècle.

C'est vers Condillac et vers la théorie sensualiste de la perception qu'on doit se tourner, si l'on veut ressaisir le régime de perception de la musique qui domine en France au milieu du XVIII^e siècle. À la suite de Locke, Condillac estime que l'ensemble des idées formées par l'esprit trouve sa source dans les matériaux élémentaires fournis par les sensations. C'est en réfléchissant sur ces sensations et en les liant les unes aux autres que nous formons des idées dites *complexes*. La distinction entre les idées simples, formées de qualités sensibles indécomposables (par exemple : le doux, le bleu, l'aigu, l'amer, le chaud), et les idées complexes, formées par association entre et réflexion sur ces dernières, structure également le régime empiriste de la perception musicale. D'un côté, la dimension purement sensible de l'expérience musicale, celle qui exclut toute forme de réflexion sur les sensations sonores, s'apparente à une augmentation du sentiment de soi par assimilation du sujet à la sensation :

Lorsque son oreille sera frappée, elle deviendra la sensation qu'elle éprouvera. Elle sera comme l'écho dont Ovide dit : *sonus est qui vivit in illa* ; c'est le son qui vit en elle. Ainsi nous la transformerons, à notre gré, en un bruit, un son, une symphonie : car elle ne soupçonne pas qu'il existe autre chose qu'elle. L'ouïe ne lui donne l'idée d'aucun objet, situé à une certaine distance. La proximité, ou l'éloignement des corps sonores ne produit à son égard

⁸ C'est notamment le cas de John Neubauer.

qu'un son plus fort ou plus faible : elle en sent seulement plus ou moins son existence⁹.

Cette description de l'expérience sonore primitive de la « statue sensible », cet être de fiction imaginé au début du *Traité des sensations* par Condillac, et dont l'esprit serait entièrement vierge d'idées, relève d'une expérience de pensée et ne correspond à aucune expérience musicale réelle. Elle permet néanmoins de distinguer deux niveaux dans l'expérience musicale concrète, celui de la simple *action* (mécanique) *des sons sur l'oreille*, du niveau de perception caractérisée par la *réaction de l'imagination* sur le sens de l'ouïe, souvent favorisé par l'association d'un texte à la musique :

Les sentiments que nous éprouvons (en écoutant la musique instrumentale) naissent uniquement de l'action des sons sur l'oreille. Mais les sentiments de l'âme sont ordinairement si faibles, quand l'imagination ne réagit pas elle-même sur les sens, qu'on ne devrait pas être surpris que notre musique ne produisît pas des effets aussi surprenants que celle des anciens¹⁰.

L'imagination ici n'est pas à comprendre comme la faculté de produire des images mentales, mais comme une opération de l'esprit qui retrace une idée à l'occasion d'une autre idée à laquelle elle est liée (« elle a lieu quand une perception, par la seule force de la liaison que l'attention a mise entre elle et un objet, se retrace à la vue de cet objet¹¹ »). Autrement dit, l'imagination actualise les sensations en tant qu'elles sont des signes d'autres perceptions. C'est elle qui constitue réellement les sons comme des signes, réalisant les idées musicales en tant qu'idées complexes, enveloppant une pluralité de perceptions liées les unes aux autres. Ceci vaut particulièrement pour le spectateur d'opéra, mais également en général pour tout auditeur de musique¹² :

⁹ Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations* (Paris : Arthème Fayard, 1984), 55.

¹⁰ Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (Paris : Vrin, 2018), 231.

¹¹ Condillac, *Essai*, 90.

¹² Il convient de garder à l'esprit : 1) que l'opéra est le genre musical privilégié au XVIII^e siècle alors que la musique instrumentale est peu

les idées musicales sont des idées complexes qui n'enveloppent jamais la perception sonore indépendamment d'un ensemble de jugements qui la rapportent à d'autres idées, à son objet, à sa source, à son contexte.

Les deux objets d'imitation musicale reconnus par la plupart des auteurs à l'époque de Condillac sont : 1) les accents et les modulations de la voix passionnée¹³ simulés par la mélodie, tant instrumentale que vocale, de manière à produire l'impression d'une *langue fictive* ; 2) les bruits réels ou imaginaires produits par les objets inanimés, souvent simulés par des morceaux « symphoniques » (c'est-à-dire instrumentaux). On peut citer deux exemples paradigmatiques de ce type d'imitation, généralement analysés par les commentateurs (comme Dubos et Smith) : la tempête imitée à l'acte IV de l'opéra *Alycyone* de Marin Marais et l'ombre d'Ardan sortant d'un tombeau à l'acte II d'*Amadis* de Lully. Dans chaque cas, l'auditeur contribue, pour son plaisir propre, à l'interprétation active du signe sonore. De tels « plaisirs d'imitation » ne sont donc pas accessibles à un être qui, à l'instar de la statue sensible imaginée dans le *Traité des sensations*, serait réduit à la sensibilité physique :

Il y a dans la musique des plaisirs d'imitation, lorsqu'elle imite le chant des oiseaux, le tonnerre, les tempêtes, nos soupirs, nos plaintes, nos cris de joie ; et que, par sa mesure, elle invite notre corps à prendre les attitudes et les mouvements des différentes passions. Notre statue n'est pas faite pour ces sortes de plaisirs ; parce qu'ils supposent des jugements et des habitudes dont elle n'est point capable. Mais indépendamment de cette imitation, la

considérée sur le plan philosophique, précisément en raison de ses défauts mimétiques ; 2) que le régime d'analyse de la musique instrumentale (comme art d'imitation) et de l'expérience esthétique qu'elle entraîne (figurative et sémiotique) demeure pour l'essentiel calqué sur les réflexes cognitifs mobilisés à l'opéra.

¹³ « Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions » Jean Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 444.

musique transmet au cerveau des impressions qui passent dans tout le corps, et qui y produisent des émotions où notre statue ne peut manquer de trouver du plaisir ou de la peine¹⁴.

L'expérience *cultivée* de la musique, soit celle qui ne se contente pas de jouir du sentiment accru de soi-même à travers les sons, mais se montre capable d'interpréter la musique comme une *imitation*, le son comme un signe, suppose deux prédispositions subjectives : elle suppose d'abord, au-delà des capacités sensibles, la maîtrise des opérations de l'entendement – ce dernier étant défini comme « la collection ou la combinaison des opérations de l'âme¹⁵ ». Elle suppose ensuite un corpus de connaissances et d'idées acquises en comparaison desquelles les impressions musicales prendront sens. Ainsi, il est nécessaire de connaître la prosodie française, pour goûter la mélodie à l'opéra français, tout comme il est nécessaire d'avoir une certaine idée des bruits naturels, pour reconnaître l'imitation d'une tempête. Le processus de *reconnaissance* est lui-même à la source d'un plaisir cultivé qui s'oppose au plaisir inculte de l'impression sonore en s'exerçant sur ce qu'il faut bien appeler des *fictiones sonores*. L'illusion sonore est elle-même vécue comme une jouissance de culture. Le spectateur d'opéra, note Rousseau, « ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir¹⁶ ». Ajoutons que ce jeu des fictions musicales est un jeu à quitte ou double : « dans les moments où la musique ne détruit pas l'illusion, elle fait une impression bien plus grande¹⁷ ». On peut d'ailleurs définir un régime proprement empiriste de la fiction ou de l'illusion musicale, en mobilisant le texte condillacien. Au § 11 de l'*Essai*, Condillac avance la distinction suivante : « Il y a donc trois choses à distinguer dans nos sensations :

¹⁴ Condillac, *Traité*, 57, note 16.

¹⁵ « Apercevoir et avoir conscience, donner son attention, reconnaître, imaginer, se ressouvenir, réfléchir, distinguer ses idées, les abstraire, les comparer, les composer, les décomposer, les analyser, affirmer, nier, juger, raisonner, concevoir : voilà l'entendement ». Condillac, *Essai*, 120-121.

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau, « Opéra », *Dictionnaire de musique, Œuvres complètes*, ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (Paris : Gallimard, 1959-1995 [désormais OC]), V, 957.

¹⁷ Condillac, *Essai*, 240.

1° La perception que nous en éprouvons. 2° Le rapport que nous en faisons à quelque chose hors de nous. 3° Le jugement que ce que nous rapportons aux choses leur appartient en effet¹⁸ ». L'erreur, ajoute-t-il, est une propriété du jugement d'appartenance et non de la sensation comme telle. Référent l'imitation musicale à la « nature », c'est revendiquer pour le domaine de l'expérience musicale une subversion de l'attitude sceptique empiriste : il s'agit d'admettre d'emblée que les perceptions sonores ont un corrélat objectif (fictif), que les sons dénotent le monde, pour ensuite seulement s'intéresser à la configuration sensible qui prend en charge ce rapport postulé. Dans cette mesure, le sujet classique de l'illusion musicale est une espèce d'antiphilosophie empiriste, dont l'esprit est systématiquement occupé à rapporter les sons et les passions aux réalités poétiques fictives dont ils sont les indices. Toutefois, si l'illusion suppose bien une sorte de suspension du scepticisme, elle n'est pas non plus le résultat artificiel d'un acte purement cognitif : elle a toujours son fondement dans des contiguïtés et des affinités sensibles, au gré desquelles l'imagination peut « réagir », se laisser porter, en vertu du principe de liaison des idées.

2. Rousseau : une anthropologie musicale de la pitié

En dépit d'une certaine continuité thématique apparente (préservation du vocabulaire de l'imitation, privilège accordé à l'opéra), Rousseau présente une conception de l'expérience musicale bien distincte de celle de l'auteur du *Traité des sensations*¹⁹. Quoiqu'il en thématise la hiérarchie, tout indique que Condillac conçoit l'opéra comme un espace où les types de plaisir (sensible et intelligible / harmonique et mélodique) s'articulent et se conjuguent, dans un spectacle total qui consacre l'accord de l'intellectualisme et

¹⁸ Condillac, *Essai*, 76.

¹⁹ L'admiration de Condillac pour Rameau, qui défend une conception matérialiste du plaisir musical, est ici à prendre en compte (par opposition à la rivalité Rousseau / Rameau). Sur les liens entre Condillac et Rameau, voir Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993).

du sensualisme²⁰ ». Or, pour l'auteur des articles de musique de l'*Encyclopédie*, le principe de l'émotion musicale n'est ni dans l'excitation sensible des fibres de l'oreille, ni dans les opérations de l'entendement sur les sensations qui permettraient la reconnaissance intellectuelle d'un objet imité. La croisade contre ce que Rousseau perçoit comme les conséquences esthétiques du matérialisme²¹ est menée notamment au chapitre XV de l'*Essai sur l'origine des langues* : « Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point les vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs », lance-t-il contre Rameau, avant d'ajouter : « Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment et dont nous y reconnaissons l'image²² ». On pourrait croire à une simple reprise de la distinction condillacienne entre plaisir sensible et plaisir d'imitation. Il n'en est rien, car le concept rousseauiste d'imitation diffère sensiblement du concept condillacien d'imitation musicale, tant du point de vue de la structure que de l'interprétation des signes musicaux. Tout en conservant le vocabulaire de l'« imitation », Rousseau « rompt avec le modèle de la représentation, qui suppose la médiation d'une idée entre le représentant et le représenté, au profit d'un modèle plus proche de celui de l'expression, qui suppose une continuité entre l'exprimant et l'exprimé²³ ». La musique est moins la réplique sonore d'une idée ou d'un modèle que l'expression quasi-transparente du sentiment intérieur. Le privilège de la musique sur les autres arts réside dans son

²⁰ Nous reprenons ici l'expression employée par Catherine Kintzler au sujet de l'esthétique classique de l'opéra français. Voir Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris : Minerve, 1988), 13.

²¹ « Dans ce siècle où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'âme et d'ôter toute moralité aux sentiments humains, je suis trompé si la nouvelle philosophie ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu » (OC, V : 419). Ce thème est particulièrement développé par Catherine Kintzler, qui interprète la pensée musicale de Rousseau une « contre-esthétique de l'immatérialité ». Voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français. De Corneille à Rousseau* (Paris : Minerve, 2006), 360 et sq.

²² OC, V : 417.

²³ Violane Anger, *Sonate, que me veux-tu ?* (Lyon : ENS éditions, 2016), 43.

rapport immédiat avec les sentiments et l'intériorité subjective, dont elle constitue l'expression et le témoignage directs pour autrui. La mélodie *signifie* l'intériorité psychique (= les « mouvements ») selon au moins deux modes : 1) Selon le mode *iconique* (comme semblent en témoigner les passages qui la comparent au dessin : « la mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture²⁴ ») 2) Selon le mode *indexical*, comme une manifestation externe de la puissance causale de l'émotion d'autrui (ce dont témoignent les passages de l'*Essai* sur les rapports entre musique et *pitié* : « sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous *annoncent* un être semblable à vous [...] et l'on ne peut entendre ni chant ni symphonie sans se dire à l'instant : un autre être sensible est ici²⁵ » ? Du point de vue de l'éthique et de l'esthétique rousseauiste de la pitié, le langage musical immédiat des accents et des tons est incomparablement plus puissant, car plus proche de la langue primitive passionnée, que le discours théâtral articulé, lui-même dérivé et abstrait par rapport à la passion qu'il exprime. Ce dernier n'est capable de susciter qu'une identification médiate du spectateur avec les sentiments du personnage, tandis que la musique est créditée de tous les effets moraux déficients dans l'expérience théâtrale ou picturale (« l'une intéresse plus que l'autre précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme²⁶ »). Surtout, les « effets moraux » de la mélodie ne se comprennent pas sans postuler l'activation d'une disposition primitive chez l'auditeur : la pitié²⁷. Autrement dit, la musique est, par essence, mélodique et mimétique, mais l'imitation mélodique des

²⁴ OC, V : 413.

²⁵ OC, V : 421.

²⁶ OC, V : 421.

²⁷ La pitié est, avec l'amour de soi, l'une des deux passions primitives que Rousseau prête à l'homme naturel. C'est également une des notions centrales de l'esthétique classique héritée d'Aristote (c'est par la terreur et la pitié qu'opère la *catharsis*, ou purgation des passions). « La pitié est un sentiment naturel, qui, modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espèce. C'est elle qui nous porte sans réflexion au secours de ceux que nous voyons souffrir ; c'est elle qui, dans l'état de nature, tient lieu de lois, de mœurs, et de vertu, avec cet avantage que nul n'est tenté de désobéir à sa douce voix ». Elle « nous inspire une répugnance naturelle à voir périr ou souffrir tout être sensible et principalement nos semblables » (Jean-Jacques Rousseau, OC, III : 126).

mouvements du cœur ne fait pas l'objet d'une interprétation par comparaison et réflexion ; l'interprétation de la mélodie comme signe de passion est une opération préreflexive²⁸ liée à une disposition humaine fondamentale. Pour Condillac, l'imagination du spectateur a la charge explicite de suppléer l'écart entre l'imitation sonore et son modèle (le chant et la déclamation naturelle, les sons instrumentaux et les bruits naturels) moyennant la conservation de proportions élémentaires ; autrement dit, c'est la réflexion qui fait fonctionner le son comme signe, et réalise la fiction sonore. Il n'y a alors pas de différence foncière entre le signe musical et le signe linguistique, et la musique est, essentiellement, un théâtre. Pour Rousseau, au contraire, le travail de la réflexion n'est qu'un supplément inessentiel et caduque en musique. Il fait de l'opéra français un genre ambigu²⁹, fondé sur une série de conventions qui ont fini par assécher la puissance naturelle du chant. La conception rousseauiste de l'imitation musicale est donc tributaire d'une anthropologie philosophique tout à fait distincte de celle de Condillac : elle active en priorité des facultés distinctes, et suppose la construction philosophique d'un autre sujet.

3. Une anthropologie de l'instinct musical : Chabanon

A l'opposé de la démarche rousseauiste, on trouve celle d'auteurs comme Pascal Boyé et M. P. G. de Chabanon qui, au nom d'une certaine forme de sensualisme, critiquent la notion d'imitation musicale et proposent ce qu'on pourrait appeler une *anthropologie de l'instinct musical*. À partir des années 1770, le persiflage contre la théorie de l'imitation et contre la musique imitative devient fréquent en France et en Angleterre. On raille non seulement le ridicule d'une musique qui sacrifie la logique intrinsèque de son développement au profit d'une peinture servile des bruits naturels et d'un assujettissement délétère au texte poétique, mais également l'attitude d'un spectateur scrupuleux et naïf, soucieux d'identifier toujours ce

²⁸ Sur la question de savoir si la pitié suppose ou précède la réflexion, voir Charles Porset, « L'inquiétante étrangeté de l'Essai sur l'origine des langues », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (CLIV, 1776) : 1715-1758, Oxford, Voltaire Foundation, 1976.

²⁹ Voir l'article *Opéra* du *Dictionnaire de musique* ; Jean-Jacques Rousseau, OC, V : 953.

dont la musique est l'image, parce qu'il est incapable de la goûter en elle-même. Ainsi, dans *L'expression musicale mise au rang des chimères*, opuscule paru en 1779, Pascal Boyé raille la doctrine de l'imitation musicale des paroles et soutient que le plaisir musical est une affaire de pure sensation :

L'objet de la musique est de nous plaire physiquement, sans que l'esprit se mette en peine de lui chercher d'inutiles comparaisons. On doit la regarder absolument comme un plaisir des sens et non de l'intelligence. Tant qu'on s'efforcera d'attribuer à un principe moral la cause des impressions qu'elle nous fait éprouver, on ne fera que s'égarer dans un labyrinthe d'extravagances : en vain y cherchera-t-on la musique, elle se dérobera sans cesse aux efforts de notre raison ; mais quand on conviendra qu'un concert est pour l'ouïe, ce qu'un festin est pour le goût, ce que les parfums sont pour l'odorat, et ce qu'un feu d'artifice est pour les yeux ; alors on pourra se flatter d'adopter le système de la vérité, et par conséquent le seul qui convienne au principe des sensations musicales³⁰.

Ce type d'intervention est caractéristique de l'impuissance des auteurs français des années 1770-80 à pousser la critique de l'imitation au-delà d'une célébration des effets matériels de la musique. C'est également ce qui se passe chez Chabanon, à qui l'on peut néanmoins reconnaître plusieurs mérites. Le titre de son premier ouvrage (*Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de cet art* (1779)) manifestait déjà la volonté d'aborder la musique du point de vue de son essence ; celui de son maître livre, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les autres arts* (1785), « un ouvrage de philosophie fait à l'occasion de la musique³¹ », dira l'auteur, annonce également le projet exprimé en préface, celui de réduire la musique à son « squelette », autrement dit, d'éliminer toutes les idées accessoires

³⁰ Pascal Boyé, *L'expression musicale mise au rang des chimères* (Amsterdam : Esprit, 1779), 23-24.

³¹ Michel Paul Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (Genève : Slatkine Reprints, 1967), 7.

qui lui sont généralement associées³². Dans un geste radical, Chabanon soustrait l'univers des sons musicaux au régime de la signification linguistique et pose que la musique ne déploie pas essentiellement une logique sémantique : elle ne s'adresse qu'à la sensation : « La musique est l'art des sons. Un son musical ne porte avec soi aucune signification ; il ne dit rien à l'esprit, il n'existe que pour l'oreille³³ ». L'erreur des théoriciens, de Dubos à Rousseau, est d'avoir pris certains traits accessoires de la musique pour ses caractéristiques essentielles, certaines possibilités offertes par la musique (ainsi l'imitation) pour sa fonction essentielle ou la condition de son succès. C'est ensuite d'avoir tenu certaines opérations de l'esprit (notamment toutes les opérations de comparaisons intellectuelles entre les sons et leur modèle naturel) pour principes du plaisir musical, alors qu'elles ne définissent pas les agréments essentiels et fondamentaux de la musique, qui relèvent de l'instinct et des sens. De même que l'imitation de la nature n'est pas le fait des propriétés intrinsèques des ressources musicales, mais plutôt un résultat *a posteriori*, relativement arbitraire, un *effet d'imitation dans l'expérience totale de l'opéra ou de la musique*, de même l'imagination et la réflexion ne peuvent pas être considérées comme les facultés maîtresses dans l'expérience musicale. Chabanon souhaite écarter l'erreur « métaphysique » de l'imitation en vue de finalités pratiques : il s'agit d'émanciper la musique du dogme imitatif, considéré comme un obstacle au déploiement autonome de la musique. Toutefois, l'entreprise essentiellement soustractive de Chabanon ne conduit pas à reformuler les principes anthropologiques du plaisir musical en des termes nouveaux et riches, puisqu'il s'agit au fond d'assumer une forme de sensualisme hédoniste et de revendiquer sans ambages une esthétique de la jouissance fondée sur un « instinct musical » universel :

La musique est pour l'ouïe, ce que sont pour chacun de nos sens, les objets qui les affectent agréablement. Pourquoi donc ne voulez-vous pas que l'oreille ait, ainsi

³² Chabanon, *De la musique*, 2.

³³ Chabanon, *De la musique*, 26.

que la vue et l'odorat, ses jouissances immédiates, ses sensations voluptueuses³⁴ ?

Cette réaffirmation du sensualisme témoigne bien de l'impasse dans laquelle se trouve plongée l'esthétique musicale en France dans les années 1780 : ou bien l'on enferme l'auditeur dans une forme de passivité sensible et l'on réduit l'expérience musicale à l'ordre de l'agrément physiologique, ou bien l'on encense des effets proprement *mimétiques* de la musique, ce qui conduit à négliger la logique propre des formes sonores, en ne les traitant que comme supports d'une activité représentative plus fondamentale (en assujettissant, autrement dit, la sémiotique musicale à la sémiotique linguistique ou picturale, et en refusant à la musique instrumentale le statut d'expérience proprement esthétique, sous prétexte qu'elle « ne parle que par pures sensations sans concept³⁵ »).

4. Smith et la notion de système : une sortie esthétique de l'impasse

Le problème qui se pose à l'esthétique musicale dans les années 1780 est donc le suivant : comment rendre compte de l'expérience musicale comme d'une expérience hautement cultivée et raffinée, capable de mobiliser les facultés supérieures du sujet, sans pour autant traiter les configurations sonores comme de simples supports pour une activité d'imagination qui ignore les lois internes de l'objet musical ? Il s'agit au fond de définir les modalités d'une appréhension intellectuelle du sonore comme tel. Un premier pas est franchi avec Kant, dans la mesure où ce dernier dégage pour la musique la notion de *forme* : ce qui compte, c'est l'agencement sonore, qui s'apparente à un jeu sur la forme, et non pas les idées prétendument exprimées par le musicien. Toutefois, il est frappant de constater que pour Kant, le fait d'entériner le caractère abstrait de la musique revient *de facto* à lui attribuer une valeur moindre sur l'échelle de la culture³⁶. Car

³⁴ Chabanon, *De la musique*, 50.

³⁵ Emmanuel Kant, *Critique*, 155.

³⁶ « La musique, pour Kant, n'est donc pas seulement le langage des affects mais également le langage de l'indicible. C'est même l'ensemble « structuré » de cette « indicible plénitude de pensées » qui fait le thème (Thema)

précisément, la musique « ne fait que jouer avec les sensations », contrairement à la poésie qui met en œuvre un jeu avec les concepts eux-mêmes. La classification des beaux-arts établie au paragraphe 53 de la *Critique de la faculté de juger* pose en effet la supériorité des arts figuratifs, dans la mesure où le libre jeu de sensations mis en œuvre par ces derniers est toujours « approprié à l'entendement³⁷ » :

En effet, bien que la musique ne parle que par pures sensations sans concept et par conséquent ne laisse point, comme la poésie, quelque chose à la réflexion, elle émeut cependant l'âme d'une manière plus diverse et, quoique passagèrement, plus intime ; il est vrai toutefois qu'elle est plutôt jouissance que culture (le jeu de pensée qu'elle suscite par ailleurs n'est que l'effet d'une association pour ainsi dire mécanique) et jugée selon la raison elle possède moins de valeur que n'importe quel autre des beaux-arts³⁸.

La musique éveille des idées esthétiques, mais ces idées ne concernent pas l'accord sensation/concept, seulement la forme des sensations. Pour Kant aussi, l'expérience musicale est une expérience partiellement tronquée, une forme de contemplation coupée du travail de l'entendement. Elle ne peut donc intervenir comme témoignage de l'accord final des facultés entre elles. Nous ne souhaitons pas entrer en détail dans l'esthétique musicale kantienne, mais seulement noter que la classification kantienne de la musique dans le système des beaux-arts demeure tributaire d'une hiérarchie des facultés sensibles où l'ouïe, mal articulée à l'entendement, occupe une position secondaire. Par contraste Adam Smith semble être le premier penseur qui adopte un principe de hiérarchisation et de classification des beaux-arts susceptible d'accorder à la musique une place privilégiée. Pour l'auteur de la *Richesse des Nations* et de la *Théorie des*

constituant l'affect dominant dans un morceau de musique. L'autre versant de la médaille est évidemment que, puisque le « contenu » de la musique est l'indicible des affects, elle n'aura aucune valeur sur l'échelle culturelle ». Herman Parret, « Kant sur la musique », *Revue philosophique de Louvain*, Quatrième série 95, n° 1 (1997) : 25.

³⁷ Emmanuel Kant, *Critique*, 156.

³⁸ Emmanuel Kant, *Critique*, 155 (nous soulignons).

sentiments moraux, moins connu pour ses essais esthétiques, les produits de l'art sont des dispositifs qui « portent pour ainsi dire avec eux leur propre explication³⁹ » et dont nous prenons plaisir à élucider le fonctionnement. Les beaux-arts ne sont pas classés en fonction de leur capacité mimétique ou de leur affinité plus ou moins grande avec l'élément du concept, mais en fonction de l'autonomie relative du médium par rapport à l'objet représenté. Dans le cas des arts d'imitation (la sculpture et la peinture sont les deux arts considérés par Smith), leur valeur provient de « notre émerveillement de voir qu'un objet d'une certaine sorte en représente si bien un autre d'une sorte toute différente⁴⁰ ». Elle est donc fonction de l'« écart entre l'objet qui imite et l'objet imité⁴¹ ». Ainsi, la représentation picturale d'une figure complexe en trois dimensions, comme un drapé ou une chevelure, sur une toile en deux dimensions, possède-t-elle une plus grande valeur que la représentation du même objet en trois dimensions, par le sculpteur. Ce principe sanctionne la difficulté vaincue, mais surtout l'autonomie relative du dispositif esthétique par rapport à l'objet représenté : la peinture ajoute ses beautés propres à l'objet, le soumet à sa logique bidimensionnelle, tandis que la sculpture est pour l'essentiel astreinte à la reproduction d'une configuration plastique empruntée à l'objet tridimensionnel. Au fond, moins l'art est formellement soumis aux contraintes plastiques d'un objet externe, plus il prend de valeur *en tant qu'art*. Or, avec la musique, le principe passe à la limite, puisque la disparité entre les sons et les passions est non seulement très grande, mais elle est la plus grande qu'on puisse trouver entre un médium artistique et son référent objectif⁴². Il en découle : 1) Que la musique ne tire pas sa valeur de l'imitation bien que ses *effets d'imitation* apparaissent tout à fait extraordinaires à celui qui les aperçoit 2) Que la musique instrumentale se trouve projetée au sommet de la hiérarchie des

³⁹ Adam Smith, *L'imitation dans les arts et autres textes* (Paris : Vrin, 1997), 52.

⁴⁰ Adam Smith, *L'imitation*, 52.

⁴¹ Adam Smith, *L'imitation*, 50.

⁴² « Il n'y a pas, dans la nature, deux choses plus parfaitement disparates que les sons et les sentiments ; et aucun homme n'a le pouvoir d'arranger les uns d'une façon susceptible de leur conférer une quelconque ressemblance avec les autres ». Adam Smith, *L'imitation*, 70.

beaux-arts, dans la mesure où elle est affranchie des contraintes externes de l'objet représenté⁴³.

4.1. Prestige des effets d'imitation en musique

Contrairement aux autres médiums artistiques (les formes solides pour la sculpture, les couleurs et les formes planes pour la peinture), les sons n'ont aucune propriété figurative qui les rendrait capables de *suggérer* par eux-mêmes l'objet imité : « Sans l'aide de quelque autre art qui explique et interprète son sens, elle serait presque toujours inintelligible⁴⁴ », précise Adam Smith. Il n'y a donc pas d'imitation musicale proprement dite⁴⁵, mais seulement des effets d'imitation :

– Dans la musique dramatique, le son *devient* le signe de l'objet indiqué par le poème ou l'action scénique (le geste, la danse). Le signifiant musical est saturé *a posteriori* par la signification poétique ou scénographique.

– Dans la musique instrumentale, le son *devient* l'image de la passion qu'il a préalablement excitée chez le spectateur. La structure sonore déclenche en lui une disposition affective, dont il lui prête en retour la forme, de sorte qu'elle lui renvoie une image de ses propres affects⁴⁶.

⁴³ Le contenu, ou l'objet de la musique instrumentale, est un contenu purement interne : « Le motif d'une composition de musique instrumentale appartient à cette composition : le motif d'un poème ou d'un tableau n'en fait pas partie » ; ou encore : « la mélodie et l'harmonie de la musique instrumentale ne suggèrent clairement et distinctement rien qui soit différent de cette mélodie et de cette harmonie » Adam Smith, *L'imitation*, 78.

⁴⁴ Adam Smith, *L'imitation*, 66.

⁴⁵ Smith admet que la musique vocale est imitative, mais nous ne considérons ici que la musique instrumentale.

⁴⁶ Contrairement à Rousseau, qui est directement visé, Smith distingue les émotions dramatiques, qui sont sympathiques (elles supposent la représentation du semblable) des émotions musicales, qui sont « originales » et non mimétiques. « Quel qu'il soit, le sentiment que nous fait éprouver la musique instrumentale est original, et non sympathique : c'est notre propre gaieté, calme ou mélancolie, et non la disposition de quelqu'un d'autre, qui se réfléchit en nous ». Adam Smith, *L'imitation*, 68-69.

4.2. *L'autonomie du système sonore*

Mais Smith ne se contente pas, comme Chabanon, d'écarter les résidus irrationnels de l'ancienne théorie de l'imitation musicale. Il renverse le stigmate qui pèse encore chez Kant sur la musique instrumentale, en faisant de son caractère abstrait une force. La musique instrumentale est le seul art qui possède une beauté « propre », indépendante de toute imitation. Son caractère abstrait la libère des contraintes astreignantes de la représentation⁴⁷. Affranchie du monde objectif, elle ne tire sa valeur que de ses moyens propres : l'harmonie, le rythme et les sons⁴⁸. C'est l'agencement des sons en une configuration sensible rationnelle et complète – et qui plus est prévisible en vertu de la structuration tonale, du rythme et des formules répétitives de la pièce – qui produit du plaisir. La notion pertinente pour penser le plaisir musical n'est donc pas celle de représentation, mais plutôt celle de *système* :

Un concert de musique instrumentale [...] peut, sans suggérer aucun autre objet par l'imitation ou de quelque autre manière, occuper et pour ainsi dire emplir complètement la capacité de l'esprit, de telle sorte qu'il ne reste aucune partie de son attention libre de penser à autre chose. Dans la contemplation de cette variété considérable de sons agréables et mélodieux, arrangés et ordonnés dans leur coïncidence et dans leur succession dans un *système* aussi complet que régulier, l'esprit jouit en réalité non seulement d'un très grand plaisir sensuel, mais aussi d'un plaisir intellectuel fort élevé, peu différent de celui qui découle de la contemplation d'un grand système dans n'importe quelle autre science [...] La signification (de ce

⁴⁷ « Pourquoi faudrait-il embarrasser la mélodie ou l'harmonie ou gêner son mouvement et sa mesure en s'efforçant à une imitation que, sans l'accompagnement d'un autre art qui explique et interprète son sens, personne n'est susceptible de comprendre ? ». Adam Smith, *L'imitation*, 75.

⁴⁸ « La musique instrumentale [a une valeur intrinsèque et elle] peut produire des effets très considérables sans aucune imitation ». Adam Smith, *L'imitation*, 75-76.

genre de musique) peut être dite complète en elle-même, et ne requérir aucune interprétation⁴⁹.

On voit que Smith sort du dualisme qui distribue les effets musicaux entre, d'un côté, le simple plaisir des sens dans l'agencement harmonieux des sons et, de l'autre, le plaisir sérieux, intellectuel pris à l'imitation. Les structures sonores sont érigées en un objet digne de l'attention intellectuelle, qui porte alors sur des rapports intrinsèques à l'objet et non plus sur le rapport de l'objet à un référent quelconque. Cette contemplation du système présuppose l'usage de facultés comme la « mémoire » et la « faculté de prévision » :

Le plaisir de la musique [...] est égal, à chaque instant durant l'exécution, aux effets de tout ce dont nous pouvons nous souvenir et de tout ce que nous pouvons prévoir ; et lorsque le morceau se termine, à la somme et la combinaison des différentes parties de la composition⁵⁰.

L'étude philosophique de la musique instrumentale amène plus généralement Smith à renverser le rapport entre la valeur d'un art et sa capacité mimétique, et à concevoir le plaisir esthétique hors du cadre de l'imitation⁵¹.

Conclusion

La dignité philosophique et l'autonomie sémantique de la musique instrumentale ont fait l'objet d'une lente conquête théorique. De ce point de vue, la philosophie a été largement à la traîne de la pratique musicale réelle. Songeons par exemple qu'au moment où Kant publie

⁴⁹ Adam Smith, *L'imitation*, 77.

⁵⁰ Adam Smith, *L'imitation*, 77.

⁵¹ Le cas de Smith confirme l'intuition de Béatrice Durand-Sendrail qui se demande « si la théorie de la musique n'a pas joué un rôle de catalyseur dans l'évolution de la théorie esthétique » dans la mesure où « l'impossibilité de la faire entrer dans un cadre auquel elle ne pouvait pas se plier a obligé la théorie esthétique à concevoir un cadre différent dans lequel la spécificité de la musique ne serait plus brimée ». Béatrice Durand-Sendrail, *La musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical* (Paris : Kimé, 1994), 178.

ses remarques partiellement suspicieuses sur la musique instrumentale dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), Mozart a déjà composé l'ensemble de ses symphonies. Le cadre conceptuel de la *mimesis* a sans doute freiné le processus de reconnaissance de la musique instrumentale comme art à part entière. Il n'en demeure pas moins qu'une attitude courante qui consiste à reléguer les théories mimétiques de la musique dans une préhistoire irrationnelle de la théorie musicale manque son objet. Nous avons plutôt tâché de montrer comment l'imitation musicale prescrivait un certain régime de l'écoute, défini, chez les auteurs du XVIII^e siècle par l'activation de facultés spécifiques. On sait le rôle qu'a pu avoir la musique dans les pratiques d'invocation magique, et les pouvoirs de suggestion que lui prêtent de nombreuses sociétés humaines anciennes ou contemporaines⁵². On connaît par ailleurs la thèse de Lévi-Strauss, qui a pu soutenir que la musique avait progressivement pris la place du mythe, dans les sociétés où la pensée scientifique tendait à réduire son importance⁵³. Le beau paradoxe de la pensée musicale des Lumières est peut-être d'avoir cherché à expliquer la puissance suggestive ou mythique de la musique dans les termes mêmes d'une philosophie rationaliste de la connaissance. En appelant à suspendre le travail associatif de l'imagination, qui conduit à interpréter la musique comme signe d'une réalité extra-musicale, au profit d'une attention rigoureuse à ce que Hanslick nommera les « formes sonores en mouvement⁵⁴ », le formalisme du XIX^e siècle fera entrer la musique dans l'ère de son désenchantement. Ce faisant, il aura le mérite d'obliger le spectateur à s'intéresser aux configurations sonores pour elles-mêmes et à se méfier d'une tendance à projeter sur le matériau musical des significations extrinsèques (notamment les sentiments et les images qu'elle suscite). Le régime mimétique de la perception musicale n'en conserve pas moins toute sa pertinence pour appréhender, entre autres, la musique à programme, les nouvelles pratiques de projection sonore ou encore la musique de films.

⁵² Voir à ce sujet Jules Combarieu, *La musique et la magie* (Paris : Picard, 1909).

⁵³ « Est-ce que dans notre société, la musique n'a pas pris en quelque sorte, le relais de la fonction mythique alors que vis-à-vis du mythe dans les sociétés sans écriture, sa fonction est plus modeste ? ». Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu*. Mythologiques IV (Paris : Plon, 1971), 79.

⁵⁴ Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, 49.

Bibliographie

- Alembert, Jean Le Rond d'Éléments de musique. Paris : Plan-de-la-tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1984.
- Anger, Violaine. *Le sens de la musique*. Paris : Rue d'Ulm, 2005.
- Anger, Violaine. *Sonate, que me veux-tu ?*. Lyon : ENS éditions, 2016.
- Bailhache, Pierre. « La musique, une pratique cachée de l'arithmétique ». Dans *Studia Leibniziana, Actes du colloque L'actualité de Leibniz : les deux labyrinthes*. Cerisy, 15-22 juin 1995.
- Boyé, Pascal. *L'expression musicale mise au rang des chimères*. Amsterdam : Esprit, 1779.
- Chabanon, Michel. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Rééd. Genève : Slatkine Reprints, 1967.
- Charrak, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*. Paris : PUF, 1998.
- Charrak, André. *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*. Paris : Vrin, 2001.
- Charrak, André. « Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément ». *Archives de Philosophie* 64, n° 2 (2001) : 325-342.
- Christensen, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- Combarieu, Jules. *La musique et la magie*. Paris : Picard, 1909.
- Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité des sensations. Augmenté de l'extrait raisonné du Traité des sensations*. Œuvres de Condillac. Paris : Arthème Fayard, 1984.
- Condillac, Étienne Bonnot de. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Paris : Vrin, 2018.
- De Buzon, Frédéric. « Diderot, la perception des rapports : la musique prise entre réalisme et empirisme ». *Cahiers de philosophie de l'Université de Caen* 51 (2014).
- Dieckmann, Herbert, Proust, Jacques et Varloot, Jean dir. *Œuvres complètes de Denis Diderot IV*. Paris : Hermann, 1975.
- Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris : Pierre-Jean Mariette, 1740.
- Durand-Sendraïl, Béatrice. *La Musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*. Paris : Kimé, 1994.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford : Clarendon Press, 1992.

- Hanslick, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Traduit par Charles Bannelier. Phénix Editions : Ivry-sur-Seine, 2005.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduit par Alexis Philonenko. Paris : Vrin, 1968.
- Kintzler, Catherine. *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris : Minerve, 1988.
- Kintzler, Catherine. *Poétique de l'opéra français. De Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude. *L'homme nu*. Mythologiques IV. Paris : Plon, 1971.
- Neubauer, John. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven : Yale University Press. 1986.
- Parret, Herman. « Kant sur la musique ». *Revue philosophique de Louvain*. Quatrième série 95, n° 1 (1997).
- Porset, Charles. « L'inquiétante étrangeté de l'Essai sur l'origine des langues ». Dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. CLIV (1776) : 1715-1758, Oxford, Voltaire Foundation, 1976.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Édité par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1959-1995.
- Smith, Adam. *L'imitation dans les arts et autres textes*. Paris : Vrin, 1997.
- Young, James O. « Was There a 'Great Divide' in Music ? ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46, n° 2 (2015) : 233-244.